



TITLE:

Crise personnelle et théorie de
l'impersonnalité : l'hallucination chez
Flaubert d'après son discours épistolaire

AUTHOR(S):

HASHIMOTO, Tomoko

CITATION:

HASHIMOTO, Tomoko. Crise personnelle et théorie de l'impersonnalité : l'hallucination chez Flaubert d'après son discours épistolaire. 仏文研究 2007, 38: 1-14

ISSUE DATE:

2007-10-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/137986>

RIGHT:

Crise personnelle et théorie de l'impersonnalité : l'hallucination chez Flaubert d'après son discours épistolaire

Tomoko HASHIMOTO

« Je désire le Neutre, donc je postule le Neutre.

Qui désire, postule (hallucine). »

Roland Barthes, *Le Neutre*.

Chez Flaubert, le thème de l'hallucination est bâtard, mi-médical, mi-esthétique. Souffrant de névrose, l'écrivain subit des attaques chroniques de crise nerveuse dont il rend compte à plusieurs reprises dans ses lettres, les associant à des phénomènes hallucinatoires. Parler de l'hallucination, c'est pour lui parler de sa propre maladie. Comment le terme « hallucination » est-il employé dans certains écrits plus intimes de Flaubert ? Pour essayer de répondre à cette question, nous exposerons d'abord le cas d'une suite de lettres concernant ses expériences hallucinatoires ; ensuite nous en dégagerons certains types descriptifs caractéristiques de l'écriture de la maladie, tenant compte des rapports entre description et dénomination. Sans tomber dans les rets du retour à l'auteur en tant que « projet créateur », nous porterons notre attention sur une zone intermédiaire et obscure, entre la vie, la correspondance et l'œuvre de l'auteur, traversée par la question de l'hallucination. Au fur et à mesure que l'écrivain guérit de ses crises nerveuses, la manière dont il montre le phénomène hallucinatoire change radicalement : alors que l'écrivain malade tâche de décrire sa propre expérience hallucinatoire sans jamais recourir au terme « hallucination », il commence à prononcer celui-ci lors de la convalescence ; parallèlement, son discours épistolaire sur l'hallucination se transforme en discours sur la question littéraire en général. C'est ce passage significatif que nous allons tenter de mettre en évidence dans la présente étude ¹⁾.

1. L'HALLUCINATION COMME LA MALADIE

Le mot « hallucination », associé à la crise nerveuse, fonctionne dans la correspondance de Flaubert comme le réceptacle des mémoires amères. Le fameux accident de janvier 1844 ²⁾ – sa première attaque de nerfs – reste longtemps dans le souvenir de Flaubert, et sera répétitivement relaté dans la correspondance comme une expérience traumatisante.

Voici l'une des premières occurrences du mot « hallucination » dans cet usage. Il s'agit d'une expérience bouleversante liée à la lecture de *Louis Lambert*. Flaubert avait été impressionné par ce roman de Balzac et par son personnage principal, parce qu'il y trouvait des similarités avec ses propres symptômes ainsi qu'avec son projet du roman :

As-tu lu un livre de Balzac qui s'appelle *Louis Lambert* ? Je viens de l'achever il y a cinq minutes ; il me foudroie. [...] Te rappelles-tu que je t'ai parlé d'un roman métaphysique (en plan), où un homme, à force de penser, arrive à avoir des hallucinations au bout desquelles le fantôme de son ami lui apparaît, pour tirer la conclusion (idéale, absolue) des prémisses (mondaines, tangibles) ? Eh bien, cette idée est là indiquée, et tout ce roman de *Louis Lambert* en est la préface. [...] Ajoute à cela mes attaques de nerfs, lesquelles ne sont que des déclivités involontaires d'idées, d'images. L'élément psychique alors saute par-dessus moi, et la conscience disparaît avec le sentiment de la vie. Je suis sûr que je sais ce que c'est que mourir, j'ai souvent senti nettement mon âme qui m'échappait, comme on sent le sang qui coule par l'ouverture d'une saignée. [...] Oh! comme on se sent près de la folie quelquefois, moi surtout ³⁾ !

C'est la figuration naissante de l'hallucination qui est au cœur de l'intérêt de l'écrivain. Le discours flaubertien dans cette lettre présente en effet des termes qui deviendront dans les années suivantes une sorte de moule descriptif. L'expérience hallucinatoire est marquée par un mouvement brutal (« déclivités involontaires d'idées, d'images »), par la décomposition de la psyché (« l'élément psychique alors saute par-dessus moi », « j'ai souvent senti nettement mon âme qui m'échappait ») et par la comparaison avec l'éparpillement du rouge (« le sang qui coule par l'ouverture d'une saignée »). Mais ce qui est à lire davantage, c'est un attachement particulier de l'écrivain au projet d'un roman « métaphysique ».

Ce roman s'intitule *La Spirale* : Flaubert l'a entamé vers 1852-1853, mais finalement ne l'a jamais achevé. Nous sommes donc obligés de nous contenter d'imaginer la forme finale qu'aurait revêtu le texte, ce « grand roman métaphysique, fantastique et gueulard ⁴⁾ », semblable, dit-on, à *La Tentation de saint Antoine* ⁵⁾. Aussi inachevé soit-il, le projet de *La Spirale* importe dans l'entreprise littéraire de Flaubert, parce qu'il aurait la particularité d'être apparemment composé sur d'immédiates expressions de la névrose. Comme l'écrivain le précise dans la lettre suivante, le projet affirme pleinement une intention d'écrire ses symptômes pathologiques, intention qu'il qualifie de « vengeance » :

Ma maladie de nerfs m'a bien fait; elle a reporté tout cela sur l'élément physique et m'a laissé la tête plus froide, et puis elle m'a fait connaître de curieux phénomènes psychologiques, dont personne n'a l'idée, ou plutôt que personne n'a senti. Je m'en vengerai à quelque jour, en l'utilisant dans un livre (ce roman métaphysique et à apparitions, dont je t'ai parlé [*La Spirale*]). Mais comme c'est un sujet *qui*

me fait peur, sanitairement parlant, il faut attendre, et que je sois loin de ces impressions-là pour pouvoir me les donner facticement, idéalement, et dès lors sans danger pour moi ni pour l'œuvre⁶¹ !

Écrire sa maladie, « utiliser » une expérience hallucinatoire unique – une telle vengeance n'a pourtant pas été, à strictement parler, réalisée, et le projet de *La Spirale* a finalement avorté. D'ailleurs, le discours de Flaubert n'est pas toujours performatif et, sur ce point, on peut donner l'exemple d'un projet avorté d'autobiographie : lorsqu'il a commencé à fréquenter Louise Colet, il a suggéré d'entamer son autobiographie, mais finalement, comme on le sait, cela est resté pour toujours dans l'état d'une hypothèse hardie⁷¹. À part des œuvres autobiographiques comme *Les Mémoires d'un fou* et *Novembre*, écrites sous l'emprise du Romantisme, l'écrivain du « on » impersonnel n'a jamais engagé le genre des mémoires à proprement parler. Même si son vécu pouvait pleinement alimenter ses textes fictifs, le « je » ne s'adresse jamais au lecteur public, et sa vie privée reste toujours au second plan.

Sur ce point, Yvan Leclerc fait remarquer le souci, voire la crainte, que Flaubert peut éprouver : « Il redoute que l'hallucination voulue ne cède la place à l'hallucination subie⁸¹. » L'excès de la dimension autobiographique ne peut pas être admis, nous semble-t-il, selon le principe d'impersonnalité de l'écrivain. Pour donner forme à son expérience des crises, « il faut attendre – précise l'écrivain – que je sois loin de ces impressions-là ». Une certaine distance temporelle est nécessaire, pour que l'écrivain puisse s'écarter des données brutes du jeu d'optique, en évitant de se laisser engouffrer dans le souvenir, et également, pour que son texte soit « sans danger » et prenne « facticement » et « idéalement » sa valeur fictive.

2. DE LIRE SON DÉLIRE À ÉCRIRE LE DÉLIRE

Comment le projet de la « vengeance », avorté une fois et reporté ultérieurement, s'inscrit-il dans le texte de Flaubert ? Quels sont les effets de l'« utilisation » de la maladie dans l'œuvre, comme l'écrivain l'a annoncé dans la lettre adressée à sa muse ? Quelle forme la réalité intime de la maladie prend-elle ?

Les critiques s'accordent généralement sur l'opinion selon laquelle la richesse d'expressions sensorielles de Flaubert provient de ses crises nerveuses et de ses expériences hallucinatoires⁹¹. Outre ces remarques, présentées principalement à l'époque des études sur « l'homme et l'œuvre », des protagonistes de la critique thématique comme Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski explorent, eux aussi, la diversité extrême des expressions sensorielles, régénérée par la sensibilité corporelle de Flaubert. À ce propos, la remarque suivante de Jean Starobinski est éclairante :

On sait comment l'expérience qu'il imagine dans le corps d'Emma a retenti en lui après coup : crises de

nerfs, goût du poison. Il y a là une circularité de l'expérience personnelle et de l'imagination littéraire dont la formule ne peut que recourir à la structure du chiasme : Flaubert figure dans le corps d'Emma des sensations qu'il a éprouvées lui-même ; et il éprouve dans son corps les sensations qu'il a figurées dans la subjectivité charnelle d'Emma¹⁰⁾ .

C'est dans le fil du travail de Jean Starobinski que se trouve celui de Jean-Louis Cabanès, qui examine très subtilement les corrélations entre l'expérience pathologique et les œuvres réalistes et naturalistes. Selon lui, la névrose de Flaubert s'inscrit explicitement dans la « porosité » du corps féminin de *Madame Bovary*. À partir de ses œuvres de jeunesse jusqu'à son œuvre ultime inachevée, l'écrivain transforme incessamment son expérience des crises nerveuses en image de décomposition corporelle, sans jamais oublier d'y ajouter une touche ironique¹¹⁾ . De même, Janet Beizer relève, dans sa lecture méta-psychanalytique de *Madame Bovary*, la dominance des métaphores du fluide dont témoignent les termes « arsenic », « mercure », « eau », « vapeur », en concluant que celles-ci ne sont rien d'autres que le résidu de la cure, la sublimation de la maladie par les vertus de l'écriture¹²⁾ .

Dans la perspective de ces remarques préliminaires, nous allons étudier à présent la modalité d'écriture concernant le phénomène hallucinatoire dans le discours épistolaire de Flaubert. S'il existe une « circularité » entre vie et écriture, la correspondance constitue, elle aussi, un espace littéraire significatif où réside une forte emprise de cette circularité. Une observation méticuleuse et directe de la maladie rapportée dans les lettres permet au lecteur de saisir *de l'intérieur* comment l'épistolier lui-même vit et voit le phénomène hallucinatoire. En effet, le discours épistolaire sur la maladie de Flaubert change de nature plutôt au moment de la convalescence qu'au moment du paroxysme de la crise, au point qu'on ne saurait déterminer si la guérison exerce une grande influence sur l'écriture ou, au contraire, si la saisie de la maladie par le truchement des mots permet de modifier la réflexion et les attitudes de l'écrivain en souffrance.

C'est là qu'il faut saisir l'importance du mot « hallucination » qui vient tardivement sous la plume de l'écrivain. Bien que l'accident ait eu lieu en janvier 1844, c'est seulement en 1852 que Flaubert a utilisé ce mot pour la première fois dans sa correspondance, et en 1853 qu'il a déclaré son projet de « vengeance ».

Au début, le jeune névrosé semble s'efforcer de verbaliser fidèlement les sensations ressenties dans l'accident de janvier 1844, comme en témoigne la lettre suivante, écrite probablement en février 1844, juste après l'accident :

Tous mes nerfs tressaillent comme des cordes à violon, mes genoux, mes épaules et mon ventre tremblent comme la feuille¹³⁾ .

Dans un souvenir encore frais, l'écrivain s'attache à rendre compte d'un accident percutant, mais, par rapport aux lettres ultérieures, le laconisme s'impose avant tout et seule la vibration – dimension tactile – est soulignée (« cordes à violon », « mes épaules et mon ventre tremblent »). Ici, le jeune Gustave malade est encore trop affecté par son vécu pour prendre sa crise comme matériau d'écriture. Néanmoins, avec le temps, il apprendra à décrire crûment et scrupuleusement la particularité des effets sensoriels :

Il ne se passe pas de jour sans que je ne voie de temps à autre passer devant mes yeux comme des paquets de cheveux ou des feux de Bengale. Cela dure plus ou moins longtemps¹⁴⁾ .

moi [...] qui ai parfois senti dans la période d'une seconde un million de pensées, d'images, de combinaisons de toute sorte qui pétaient à la fois dans ma cervelle comme toutes les fusées allumées d'un feu d'artifice¹⁵⁾ .

J'en ai eu des chandelles devant les yeux deux ou trois fois [...] ¹⁶⁾ .

Je me suis senti emporté tout à coup dans un torrent de flammes¹⁷⁾ .

De tels écrits semblent être formulés selon le moule descriptif examiné dans la lettre sur la lecture de *Louis Lambert* : le jaillissement, l'éparpillement ou l'étincellement de la cervelle, symbolisée en couleur rouge : « feux de Bengale », « fusée allumée d'un feu d'artifice », « chandelle », « torrent de flammes »¹⁸⁾ . Rappelons que, dans la lettre sur la lecture de *Louis Lambert*, l'écrivain a associé sa crise nerveuse à l'ouverture de la saignée et à l'hémorragie : des éclats rouges tous azimuts.

Outre ces traits descriptifs, il faut remarquer un trait thématique : la glorification de la maladie. Dans la lettre suivante, l'écrivain parle non seulement de la difficulté provenue des crises nerveuses, mais aussi de la nécessité de cette difficulté, c'est-à-dire la valorisation de la souffrance :

Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles. Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation. C'était des pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau cent mille images sautant à la fois, en feux d'artifices. Il y avait un arrachement de l'âme d'avec le corps, atroce (j'ai la conviction d'être mort plusieurs fois). Mais ce qui constitue la personnalité, l'être-raison, allait jusqu'au bout ; sans cela la souffrance eût été nulle, car j'aurais été purement passif et j'avais toujours conscience, même quand je ne pouvais plus parler¹⁹⁾ .

Si une évolution se dessine dans la correspondance de Flaubert, elle est d'abord celle de la

maladie elle-même, au sens où la crise nerveuse n'est plus seulement une attaque menaçante et envahissante et que l'écrivain arrive à utiliser l'argument de la maladie dans ses stratégies épistolaires. La description faite du moule (« écume de ces petites facéties intellectuelles », « hémorragie de l'innervation », « pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau », « cent mille images sautant », « feux d'artifices ») n'est plus seulement un objet d'écriture, mais devient aussi un instrument utile à la mise en scène du corps souffrant. Le jeune Gustave use de son statut de malade, qui lui tient lieu d'identité même (« Mais ce qui constitue la personnalité, l'être-raison, allait jusqu'au bout ; sans cela la souffrance eût été nulle »). Le corps souffrant lui-même ou encore, le fait d'écrire le corps souffrant, est ainsi valorisé. Passion du corps, passion de l'écriture. C'est cette idéalisation exaltante de la douleur qui conduit un martyr littéraire à stigmatiser son propre corps. La lettre de saint Gustave expose volontairement son corps au supplice. Cela est, nous semble-t-il, le passage obligé pour l'écrivain pour sortir de la maladie : reculer d'un pas et transformer ses symptômes en matière pour son œuvre.

Une telle théâtralisation du corps souffrant nécessite inévitablement une certaine distance par rapport au point de souffrance. D'ailleurs, cette nécessité de la distance, comme l'écrivain le constate lui-même (« il faut attendre, et que je sois loin de ces impressions-là, [...] dès lors sans danger pour moi ni pour l'œuvre !²⁰⁾ »), est manifeste aussi dans le fait qu'il prononce un discours rétrospectif. La maladie valorisée doit être conçue comme un événement passé et la souffrance doit être réduite à l'état de souvenir, plus ou moins suffisamment atténuée, pour que la maladie devienne objet d'écriture. À cet égard, en se référant au *memento* de Louise Colet, Jean Bruneau estime que l'ultime crise a eu lieu le 9 août 1852 et qu'après cette date, le malade entre dans une période de convalescence²¹⁾.

Certes, pour saisir le passage du paroxysme de la crise à la convalescence, il faut tenir compte de plusieurs éléments, comme la vie à Croisset, la mort du docteur Flaubert, la rencontre avec Louise Colet, le voyage en Orient, et surtout, la rédaction de *Madame Bovary*. La convalescence dessine d'ailleurs une trajectoire non-linéaire, faisant alterner régression et progression, et le discours rétrospectif ne désigne pas forcément la fin de la maladie. Si jamais l'épistolier regarde en arrière et raconte sa crise en tant que passée, il arrive que la maladie reprenne juste après²²⁾. L'espoir d'une courte rémission confine au désespoir de la rechute. Quoi qu'il en soit, on peut supposer que, d'un point de vue global, la santé de Flaubert s'est améliorée autour de 1852 comme Jean Bruneau le souligne, et l'écrivain a été alors *physiquement* libéré de l'effroi de l'attaque. Dès lors, la souffrance consumée en haine se transforme progressivement en souffrance destinée à la valorisation, et l'écrivain peut la décrire « sans danger ni pour lui-même ni pour le texte », au moment même où il reprend le mot « hallucination » dans la correspondance.

L'« hallucination » appartient au vocabulaire de la convalescence. Avec ce mot, Flaubert entre

dans la phase du bilan, essayant de saisir d'un point de vue rétrospectif ce qui lui est arrivé. Dans la lettre suivante de 1857, le mot apparaît pour la première fois selon cette acception, après la lettre de la « vengeance » écrite en 1853 et, à quatre ans d'intervalle, l'écrivain arrive enfin à raconter comment il en est « sorti bronzé » :

[...] et puis à vingt et un ans, j'ai manqué mourir d'une maladie nerveuse, amenée par une série d'irritations et de chagrins, à force de veilles et de colères. Cette maladie m'a duré dix ans. (Tout ce qu'il y a dans sainte Thérèse, dans Hoffmann et dans Edgar Poe, je l'ai senti, je l'ai *vu*, les hallucinés me sont fort compréhensibles). Mais j'en suis sorti *bronzé* et très expérimenté tout à coup sur un tas de choses que j'avais à peine effleurées dans la vie²³⁾.

La description recule largement, et l'épistolier ne vise plus à préciser l'apparence des sensations particulières produites par la crise. Contrairement aux lettres antérieures dont le foisonnement des détails descriptifs mérite attention, cette lettre ne contient que des raccourcis physiologiques et psychologiques (« irritations » et « chagrins »). Le style est d'autant plus laconique que le malade sort d'une période de souffrance et se prive de donner libre cours à la lamentation théâtrale²⁴⁾. Dans un rapport rétrospectif que l'écrivain adresse de nouveau à Louise Colet, on le voit chercher non seulement à décrire précisément la sensation d'être engouffré par la maladie, mais aussi à faire le point sur cet engouffrement :

Vous me demandez comment je me suis guéri des hallucinations nerveuses que je subissais autrefois ? Par deux moyens : 1° en les étudiant scientifiquement, c'est-à-dire en tâchant de m'en rendre compte, et, 2° par *la force de la volonté*. J'ai souvent senti la folie me venir. C'était dans ma pauvre cervelle un tourbillon d'idées et d'images où il me semblait que ma conscience, que mon *moi* semblait comme un vaisseau sous la tempête. Mais je me cramponnais à ma raison. Elle dominait tout, quoique assiégée et battue. [...] Un grand orgueil me soutenait et j'ai vaincu le mal à force de l'étreindre corps à corps. Il y a un sentiment ou plutôt une habitude dont vous me semblez manquer, à savoir *l'amour de la contemplation*²⁵⁾.

Ce premier moyen que Flaubert qualifie d'« étude scientifique » comporte sans nul doute une lecture médicale sur la question de l'hallucination. Le regard sur l'hallucination de l'autre est orienté, avant tout, par le désir de « s'en rendre compte », et l'intérêt pour la médecine aliéniste confine donc à l'intérêt thérapeutique. Ce regard vers l'autre est également fixé sur l'autre qui existe à l'intérieur de soi. C'est en regardant Flaubert souffrant d'un point de vue rétrospectif que Flaubert sort, par « la force de la volonté » ainsi que par « l'amour de la contemplation », de la difficulté produite par la crise nerveuse. Pour ainsi dire, il est à la fois acteur, spectateur et metteur en scène de son corps

souffrant. La conscience de la psychopathologie est nette, l'attention est portée à l'autre en soi, et le dédoublement de soi s'impose. Le jeune névrosé, tentant de déchiffrer son propre délire, commencera bientôt à en parler, comme s'il était question du délire de l'autre. C'est là où l'épanchement passe au second plan, et la crise devient un objet maîtrisable pour la description – dominance du rouge étincelant – dans le discours épistolaire²⁶⁾.

3. LE « JE EST UN AUTRE » FLAUBERTIEN OU LE BOURREAU MEURT AUSSI

Le dédoublement de soi, que suggère l'usage du mot « hallucination » dans la correspondance de Flaubert, nécessite d'ailleurs l'usage de la Mort dans un sens figuré, grâce à laquelle un artiste ressuscité réalise sa création. En effet, les affinités avec la mort plus ou moins idéalisée sont extrêmement perceptibles dans le discours épistolaire. Par exemple, la crise est souvent comparée à la mort ou à la décomposition du corps : « Je suis fait pour vivre vieux, et pour voir tout périr autour de moi et en moi²⁷⁾ » ; « j'ai la conviction d'être mort plusieurs fois²⁸⁾ ». En outre, l'accident de la crise est considéré comme le point final de sa première vie, et l'écrivain souligne une fêlure qui existe avant et après la crise de 1844²⁹⁾. Il enveloppe par lui-même sa jeunesse dans un linceul, comme si le jeune Gustave était enseveli pour favoriser la naissance du futur écrivain.

Dans ce thème du thanatos, on peut lire en filigrane la tentation de Flaubert d'appriivoiser la Mort avec les Mots. La mort est pour ainsi dire génératrice d'œuvres d'art, tel que Janet Beizer l'a fait remarquer en citant un poème de Wallace Stevens : « Death is the mother of beauty³⁰⁾ ». Le besoin orphique de l'accès au royaume des morts désigne, bien entendu, l'empreinte de l'influence romantique de laquelle l'écrivain est resté longtemps imprégné dans sa jeunesse. Pour vivre des expériences semblables à la mort, l'extrême douleur est un élément indispensable. À cet égard, encore, Flaubert ne se prive pas de répéter la glorification du supplice, en disant à Louise Colet : « Pense si j'ai dû assez souffrir pour gagner [...] ³¹⁾ » ; « Il arrive un moment où l'on a besoin de se faire souffrir, de haïr sa chair, de lui jeter de la boue au visage, tant elle vous semble hideuse ³²⁾ ». »

Pour écrire, il faut souffrir. Ou bien, si on reprend l'expression de Jean-Paul Sartre, c'est le « qui perd gagne » rationalisé, envisagé, finalisé ou téléguédé, c'est-à-dire une tentative de donner du sens à sa névrose après une longue rumination, de transformer ses expériences négatives en événement providentiel, et de récupérer son corps souffrant dans son texte. Cette stratégie de la souffrance peut être d'ailleurs considérée comme l'un des comportements littéraires de Flaubert devenus légendaires. Rappelons que ces comportements sont soulignés par ce que Claude Burgelin qualifie de « flaubertolâtrie » : Flaubert a dramatisé l'acte d'écrire dans la société bourgeoise où « les romantiques ne rendaient tragique que la condition d'écrivain (maudits, incompris) », il a donné « le catalogue des douleurs subies au nom de l'Art » et a enfin inventé « ce mythe sur la tragédie de l'écriture, l'ère post-mallarméenne³³⁾ ».

Le dédoublement de soi chez Flaubert a d'ailleurs quelque chose en commun avec « Je est un autre » dont parle Rimbaud. Le langage poétique se réalise dans le processus de multiplication du sujet qui, d'un côté, observe le langage qui est en train d'émerger, et qui, de l'autre, le met en œuvre. Prenant parti pour le « on » impersonnel, Flaubert parle lui aussi de ce genre de passage. Que ses expériences hallucinatoires soient uniques et remarquables et que le malade soit avide de les écrire, elles ne deviennent jamais pour autant un langage poétique en soi :

« Les nerfs, le magnétisme, voilà la poésie. » Non, elle a une base plus sereine. S'il suffisait d'avoir les nerfs sensibles pour être poète, je vaudrais mieux que Shakespeare et qu'Homère, lequel je me figure avoir été un homme peu nerveux. Cette confusion est impie³⁴⁾.

La poésie a une base « sereine » : dans cette affirmation, ne peut-on lire un témoignage propre à celui qui a vécu une longue période difficile, qui a guéri d'une crise proche de la folie mortelle, et qui finalement a réussi à apaiser corps et âme ? Pour rendre compte de la particularité des sensations provenant de nerfs irrités, le savoir n'est pas suffisant, et il faut absolument que le poète puisse régler la flamme de son enthousiasme, de sa « passion » :

La Poésie n'est point une débilité de l'esprit, et ces susceptibilités nerveuses en sont une. — Cette faculté de sentir outre mesure est une faiblesse. [...] Même chose dans l'art. La passion ne fait pas les vers. — Et plus vous serez personnel, plus vous serez faible³⁵⁾.

La délivrance de la souffrance due aux symptômes hallucinatoires par la correspondance ne constitue pas en soi un acte poétique. Cela ne serait, selon lui, qu'une « débilité de l'esprit ». Peut-être, la régression de l'aspect privé dont parle Flaubert (« plus vous serez personnel, plus vous serez faible ») a pour corollaire le passage du « je » à l'« il » que Blanchot examine à propos de la possibilité de la création littéraire chez Kafka :

Il ne me suffit donc pas d'écrire : *Je* suis malheureux. Tant que je n'écris rien d'autre, je suis trop près de moi, trop près de mon malheur, pour que ce malheur devienne vraiment le mien sur le mode du langage : je ne suis pas encore vraiment malheureux. Ce n'est qu'à partir du moment où j'en arrive à cette substitution étrange : *Il* est malheureux, que le langage commence à se constituer en langage malheureux pour moi, à esquisser et à projeter lentement le monde du malheur tel qu'il se réalise en lui³⁶⁾.

C'est ici que le romancier-critique développe sa fameuse philosophie de la « neutralité », en

l'appliquant à la répartition du corps souffrant en deux sujets différents : sujet fictionnel et sujet factuel. Pour que le romancier écrive un récit, il faut que sa vie soit impersonnelle et « neutre », et pour exposer le corps du martyr, il faut que le bourreau « je » meure aussi. Blanchot associe par ailleurs l'impersonnalité de Kafka à celle de Flaubert en raison de leurs affinités face au « désintéressement » du sujet-créateur³⁷⁾.

Chez Flaubert, la théorie du roman impersonnel se trouve intimement liée au désintéressement face à la crise personnelle, et c'est au cours de ce processus de désintéressement que doit être saisi le changement de l'écriture des expériences hallucinatoires. Autrement dit, l'écrivain semble préciser la volonté de décharger son texte du « moi », et d'abandonner le vieux projet d'écrire un roman parsemé de souvenirs de jeunesse. Dans le processus de désintéressement, même le rouge étincelant – trait descriptif majeur du phénomène hallucinatoire flaubertien – n'a plus de valeur esthétique et se transforme en un simple objet d'exécration : « adieu et pour toujours au *personnel*, à l'intime, au relatif. [...] Les attachements de la jeunesse (si beaux que puisse les faire la perspective du souvenir, et entrevus même d'avance sous les feux de Bengale du style) ne me semblent plus beaux³⁸⁾. »

Bien qu'il donne libre cours à la lamentation dans sa correspondance, Flaubert ne s'est jamais servi gratuitement d'expériences hallucinatoires dans ses œuvres littéraires. Ce qui est en jeu, c'est l'appropriation de la crise féroce par les mots et la verbalisation d'un vécu sur un autre mode que ne l'avoue le Flaubert épistolaire. Dans cette optique, la fécondité des expressions sensorielles de ses romans et la circularité entre vie et écriture doivent être saisis comme le résultat d'une sublimation dans « un laboratoire où l'on s'enferme », comme Jean-Louis Cabanès le montre à propos du refus d'une littérature existentielle et expressive chez l'écrivain³⁹⁾.

Mais pourquoi s'épancher autant dans la description précise et minutieuse des impressions sensorielles hallucinatoires ? C'est justement pour répondre à ce besoin de « désintéressement » dont parle Blanchot. Plus précisément, pour accéder à l'impersonnalité du texte littéraire, il faut que l'écrivain confie, dépose et laisse quelque part sa personnalité et, pour cela, « Louise est, note Vincent Kaufmann, la dépositaire d'une personnalité ou d'une subjectivité que le futur écrivain sacrifie [...] : à elle de l'endosser⁴⁰⁾. »

La correspondance est un espace théâtral fictionnel, exposant non seulement le corps souffrant, mais aussi sa dépouille mortelle. « Pour que l'œuvre croisse, précise encore Vincent Kaufmann, il faut que je diminue, et, pour que je diminue, il faut qu'à défaut de me couper la tête je me fende au moins de nombreuses et volumineuses lettres dans lesquelles débiter ma subjectivité en tranches, comme d'autres la débitent en poème⁴¹⁾. » Ce que nous suggère le discours épistolaire sur l'hallucination, c'est que cette dépositaire de la dépouille autobiographique est placée sous le sceau de la maxime épicurienne favorite de Flaubert : « Cache ta vie et meurs⁴²⁾. »

Notes

- 1) Nous nous référons à Flaubert, *Correspondance*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 tomes, 1971-1998.
- 2) Lorsque Flaubert venait d'avoir vingt-deux ans, sur une route de Normandie, aux environs de Pont-l'Évêque, en cabriolet avec son frère Achille, il subit une crise et puis, tomba. La scène de cet accident fort connu est décrite en détail par Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Aubier, 1994, p. 199 et suiv.
Jean Bruneau estime par ailleurs que la datation de Du Camp (octobre 1843) provient d'une erreur de mémoire et suggère une autre attaque à Rouen. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 362, note 13.
Flaubert en rend compte lui-même dans la lettre adressée à Louise Colet du 2 septembre 1853. *Correspondance*, t. II, p. 423 : « Hier, nous sommes partis de Pont-l'Évêque à 8h1/2 du soir, par un temps si noir qu'on ne voyait pas les oreilles du cheval. La dernière fois que j'étais passé par là, c'était avec mon frère, en janvier [18]44, quand je suis tombé, comme frappé d'apoplexie, au fond du cabriolet que je conduisais, et qu'il m'a cru mort pendant dix minutes. — C'était une nuit à peu près pareille. J'ai reconnu la maison où il m'a saigné, les arbres en face (et, merveilleuse harmonie des choses et des idées) à ce moment-là, même, un roulier a passé aussi à ma droite, comme lorsqu'il y a dix ans bientôt, à 9 h[eures] du soir, je me suis senti emporté tout à coup dans un torrent de flammes... »
- 3) Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852, *Correspondance*, t. II, p. 218-219.
- 4) Lettre à Louise Colet du 8 mai 1852, *Correspondance*, t. II, p. 85. Sur ce roman inédit, voir la note de Jean Bruneau, p. 1067.
- 5) Selon René Dumesnil, c'est l'histoire d'un peintre qui, après de longs séjours en Orient, devient visionnaire et « capable d'échapper par volonté à la vie réelle et de peupler sa fantaisie d'images dorées et riantes ». Sa vie mentale, euphorique, ne correspond pas à la réalité difficile à laquelle il s'affronte, et elles s'écartent d'autant plus l'une de l'autre que le héros se confine dans le bonheur du rêve. Schizophrénique, ce peintre est finalement emmené à l'hôpital, comme le personnage du roman balzacien. René Dumesnil, *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1947 (1932), p. 451. Sur *La Spirale*, voir également E.-W. Fischer, *Études sur Flaubert inédit*, chapitre intitulé « *La Spirale*, plan inédit de Gustave Flaubert », Leipzig, Julius Zeitler, 1908, p.119-137 ; Ann Green, « Les spirales de Flaubert », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XV^e-XX^e siècles)*, actes du Colloque international du 16 au 18 novembre 1989, recueillis et publiés par James Dauphiné, Pau, J&D Éditions, 1991, p. 119-129.
- 6) Lettre à Louise Colet du 31 mars 1853, *Correspondance*, t. II, p. 290.
- 7) Sur ce point, les deux lettres suivantes seraient un exemple éclairant : Lettre à Louise Colet du 9 août 1846, *Correspondance*, t. I, p. 286 : « Un jour, si j'écris mes mémoires, — la seule chose que j'écirai bien, si jamais je m'y mets, — ta place y sera, et quelle place! car tu as fais dans mon existence une large brèche. » Lettre à Louise Colet du 11 juin 1847, *Correspondance*, t. I, p. 456 : « Plus tard si je vis, si tu vieillis, j'écirai peut-être toute cette histoire qui n'en est même pas une. — Alors elle nous paraîtra peut-être à nous-même toute simple et toute naturelle. »
- 8) Yvan Leclerc, « *La Spirale* des hallucinations », *Revue Flaubert*, n° 6, 2006, (<http://flaubert.univ-rouen.fr/>), version PDF, p. 8.
- 9) Voici l'éventail des remarques qui gravitent autour de la question de la maladie de Flaubert et de ses écrits :

René Descharmes dresse une nomenclature de données descriptives pittoresques qui permet de les rattacher aux crises nerveuses visionnaires de l'écrivain. *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Genève, Slatkine Reprints, 1993 (1909), p. 198-199.

René Dumesnil, lui aussi, constate le lien consubstantiel entre maladie et texte fictif pour conclure que la description sensorielle flaubertienne est le fruit d'une « auto-observation ». *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer et cie, 1947 (1932), p. 450.

Jean Pommier de son côté met l'accent sur un « pont » perceptible entre la sensibilité de Flaubert et ses œuvres, soulignant que c'est son imagination hallucinatoire qui « fournissait à son art ». « La maladie de Flaubert », *Dialogues avec le passé. Études et portraits littéraires*, Paris, Nizet, 1967, p. 284-288.

Quant à Don -L. Demorest, il répond avec nuance. Bien que rejetant une telle opinion, il admet des affinités entre des expressions sensorielles hallucinatoires et le panthéisme que Flaubert porte en lui, faisant remarquer le « besoin de métamorphose ». *L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, Genève, Slatkine Reprints, 1977 (1931), p. 13 et p. 647-648.

Si on en croit la « lecture du cas Flaubert » que Jean-Paul Sartre en donne, la fécondité des expressions sensorielles se résume à une dialectique entre l'échec de la vie et la réussite de l'œuvre, autrement dit, une « nécessité téléologique qui, dans une entreprise calculée, lie les moyens à la fin ». *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1988 (1971), p. 1936.

En revanche, Jean Bruneau révoque explicitement ces positions, affirmant l'impossibilité d'une interprétation sur la loi de causalité entre texte et maladie. *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831-1845, op.cit.*, p. 536-538.

- 10) Jean Starobinski, « L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary* », in *Travail de Flaubert*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1983, p. 67.
- 11) Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 333-339, p. 732-744.
- 12) Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994, chapter 6 : « Writing with a Vengeance. Writing *Madame Bovary*, Unwriting Louise Colet », p. 132-166.
- 13) Lettre à Ernest Chevalier du 1^{er} février 1844, *Correspondance*, t. I, p. 203.
- 14) Lettre à Ernest Chevalier du 7 juin 1844, *Correspondance*, t. I, p. 207.
- 15) Lettre à Louise Colet du 6 juillet 1852, *Correspondance*, t. II, p. 127.
- 16) Lettre à Louise Colet du 11 décembre 1852, *Correspondance*, t. II, p. 205.
- 17) Lettre à Louise Colet du 2 septembre 1853, *Correspondance*, t. II, p. 423.
- 18) L'exemple le plus éclairant de ce moule descriptif se trouve dans *Madame Bovary* : lorsque Emma reçoit une lettre de rupture de Rodolphe, elle devient un spectateur d'un théâtre des rouges volants fragmentaires. *Madame Bovary*, édition présentée et annotée par Jacques Neefs, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1999, troisième partie, chapitre 8, p. 456-457 : « Tous ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. [...] Il lui sembla tout à coup que des globules couleurs de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres. »
- 19) Lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853, *Correspondance*, t. II, p. 377.
- 20) Lettre à Louise Colet du 31 mars 1853, *Correspondance*, t. II, p. 290.
- 21) Voir *Correspondance*, t. II, p. 1359, la note 3.
- 22) Lettre à Louise Colet du 8-9 août 1846, *Correspondance*, t. I, p. 281 : « La maladie de nerfs qui m'a duré

deux ans en a été la conclusion, la fermeture, le résultat logique. [...] Puis tout s'était rétabli. » Lettre à Louise Colet du septembre 1847, *Correspondance*, t. I, p. 472 : « mes nerfs ne vont pas mieux. Je m'attends d'un jour à l'autre à avoir quelque attaque assez grave. » Lettre à Louise Colet du 23 septembre 1847, *Correspondance*, t. I, p. 473 : « mes nerfs m'ont repris. J'ai eu une attaque. »

- 23) Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857, *Correspondance*, t. II, p.697.
- 24) Sur ce point, la remarque suivante de Gaston Bachelard à l'égard de Edgar Alain Poe est suggestive, au sens où l'auteur de *William Wilson* souffre, lui aussi, comme Flaubert le mentionne, d'hallucinations chroniques, et que Gaston Bachelard nous invite à porter l'attention sur un décalage indubitable entre le temps de la lutte contre la maladie et le temps de l'écriture. *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004 (1957), p. 161-162 : « Il faut reconnaître un véritable changement ontologique quand, dans des récits comme ceux d'Edgar Poe, ce que le psychiatre désigne comme des hallucinations auditives reçoit, du grand écrivain, la dignité littéraire. [...] On pourra naturellement toujours affirmer que si Edgar Poe a écrit le conte : *La Chute de la maison Usher*, c'est parce qu'il a "souffert" d'hallucinations auditives. Mais "souffrir" va à contre-courant de "créer". On peut être sûr que ce n'est pas tandis qu'il "souffrait" que Poe écrivit le conte. »
- 25) Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 18 mai 1857, *Correspondance*, t. II, p. 716.
- 26) Décrire ou dénommer l'hallucination ? Le dichotomie de ces deux modes de représentation est récurrent chez Flaubert, de la correspondance jusqu'au texte fictif définitif, en passant par l'avant-texte. Dès les premiers brouillons, l'écrivain avance son travail en hésitant entre les deux modes de représentation, dont la tension joue, nous semble-t-il, un rôle moteur d'un développement rédactionnel. Une analyse détaillée n'ayant pas sa place ici, seule une observation générale peut être donnée : lorsque Flaubert s'attache à montrer le phénomène hallucinatoire sans recourir au mot « hallucination », l'investissement d'écriture est perceptible, et c'est là où sa particularité esthétique – la richesse des expressions sensorielles – s'actualise le mieux.
- 27) Lettre à Louise Colet du 9 août 1846, *Correspondance*, t. I, p. 285.
- 28) Lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853, *Correspondance*, t. II, p. 377.
- 29) Lettre à Louise Colet du 13 septembre 1852, *Correspondance*, t. II, p. 157 : « J'ai laissé, avec ma jeunesse, les vraies souffrances. » Lettre à Louise Colet du 31 août 1846, *Correspondance*, t. I, p. 322 : « Il me semble même que ça s'est passé dans l'âme d'un autre homme. Celui qui vit maintenant et qui est moi ne fait que contempler l'autre qui est mort. J'ai eu deux existences bien distinctes. – Des événements extérieurs ont été le symbole de la fin de la première et de la naissance de la seconde. [...] Ma vie active, passionnée, émue, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à 22 ans. »
- 30) Janet Beizer, *Ventriloquized Bodies*, op. cit., chapter 4 : « The Physiology of Style : Sex, Text, and the Gender of Writing. Flaubert's Letters to Louise Colet », p. 89. Il s'agit de Wallence Stevens, « Sunday Morning », *The Palm at the End of the Mind* : « Death is the mother of beauty; hence from her/ Alone, shall come fulfillment to our dreams, /And our desires... »
- 31) Lettre à Louise Colet du 14 septembre 1846, *Correspondance*, t. I, p. 341.
- 32) Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852, *Correspondance*, t. II, p. 218.
- 33) Claude Burgelin, « La flaubertolâtrie », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 13 et p. 15.
- 34) Lettre à Louise Colet du 6 juillet 1852, *Correspondance*, t. II, p. 127.
- 35) *Ibid.*, p. 127-128.
- 36) Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 87.
- 37) *Ibid.*, p. 175-176 : « Comparons, [...] car il simplifie exagérément, l'impersonnalité du roman telle qu'on

l'attribue à tort ou à raison à Flaubert et l'impersonnalité du roman de Kafka. L'impersonnalité du roman impersonnel est celle de la distance esthétique. Le mot d'ordre est impérieux [...] : ce qui est raconté a valeur esthétique dans la mesure où l'intérêt qu'on y prend est un intérêt à distance ; le désintéressement – catégorie essentielle du jugement de goût depuis Kant et même Aristote – signifie que l'acte esthétique ne doit se fonder sur aucun intérêt, s'il veut en produire un qui soit légitime. Intérêt désintéressé. »

38) Lettre à Louise Colet du 26 août 1853, *Correspondance*, t. II, p. 415.

39) Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, op. cit., p. 738 : « En réalité, Flaubert n'est pas l'ennemi du lyrisme, pourvu que celui-ci ait connu l'épreuve de la "merveilleuse chimie" du travail littéraire, mais cette chimie implique l'existence d'un laboratoire où l'on s'enferme. C'est elle qui, selon les termes de la *Correspondance*, transformera l'œuvre d'art en une sorte de sublimé. »

40) Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 184.

41) *Ibid.*, p. 184.

42) Lettre à Ernest Chevalier du 10 janvier 1841, *Correspondance*, t. I, p. 77. Voir également la lettre au même destinataire du 31 décembre 1841, *Correspondance*, t. I, p. 89.